

sose ír meg, de minden írása akörül kavarg. Látunk is valamit meg nem is. Olyasmi ez, mint az a füst ott a *Mi az, öreg?* című könyv elején, abban az álomban... És ez nem misztika, nem homályosság, nem valaminek az elkenése, bármilyen furcsának is tűnhet esetleg első hallásra, ez az írói technika semmi másra nem irányul, mint a legpontosabb ábrázolásra. Mándy Iván a lehetetlent akarja megvalósítani, és itt nyilván nem az a kérdés, hogyan sikerül neki, hanem az, hogy mennyire nagyszerű az a mód, ahogyan nem sikerül. Faulkner mondta egy interjúban, hogy ő a lehetetlen megvalósításának ragyogó kudarcai alapján rangsorolja az írókat. Ebben az értelemben mondom, hogy Mándy Iván írásai a lehetetlen megvalósításának ragyogó kudarcai.

Takáts József

EGY KÖLTÉSZET KÖRÜLHATÁROLÁSA

A magyar szabadságharc vége Észak-Amerikában című versét Bódy Gábor *Amerikai anizs* című filmjére írta Oravecz Imre, s hőséül a film két központi alakja közül Fiala hadmérnököt választotta, s nem Vereczky Ádámot, akinek élete minden pillanatban súrolja önnön határait, azaz a halálét, s aki szörnyethal a film végén. Ez utóbbi alak s a híres hintajelenet Ambrose Bierce egyik novellájából került a Bódy-filmbe, ott George Thurstonnak hívják ezt a vakmerő tisztet, akinek teste a hintáról lezuhanva összeroncsolódik, ám így, holtan is keresztbe vannak fonva karjai a mellén,

miként életében. Tandori Dezső Bierce-tanulmányának a végén említi a fenti részletet, s azt a megjegyzést teszi, hogy Bierce úgy ír, ahogyan Thurston meghalt, ezzel elsősorban arra a szélsőséges pozícióra utalva, amely egyiküknek az írását, másikuknak az életét jellemezte. A tanulmány címe (*A túl-közelség kényszerű, nagy távlatai*) egy alkotáselméleti töprengésre utal, amely így hangzik egy 1976-os Tandori-versben: „Költészetet csak nagyon messziről / vagy nagyon közelről lehet csinálni; / az egyik: ha nem lehet odalátni, / ahonnét szól, s arra se, amiről; / a másik ez: ha minden beledől / abba, ami így lesz kint-bent: rakásnyi” (*A személy berug*). Létezik tehát a túl-távoliság szélsősége is, nemcsak a túl-közelségé. Arról, hogy ez Tandori művészetében hogyan jelentkezik, Balassa Péter tanulmányából tudhatjuk meg a legtöbbet (*A felnőtt D'Oré szenvedései*). Eszerint Tandori álarcai mögött *A mennyezet és a padló* című kötete óta (1976) konfesszionális művek rejlenek.

Itt térünk vissza Oravecz első mondatunkban említett verséhez. Az a feszültség, ami Tandori művében érezhető antiszubjektivizmusa és a Balassa által kiemelt konfessziós jelleg között, éppúgy jellemző, de kevésbé feltűnő Oravecz 70-es évekbeli verseiben, s ott inkább mint a geometrikusság és érzelmesség ellentéte jelenik meg, miként ebben a versben is. Fiala hadmérnök, miután eldöntötte, hogy a polgárháború vége után vasúti tervezőmérnök lesz, elalszik, s „álmában megjelenik Kossuth képmása, / és léniával szabályos fekete négyzetet szerkeszt a dagerrotipíára”. Ez a magyar szabadságharc vége Észak-Amerikában. Oravecz azért választotta Fialát a vers főszereplőjévé, s nem Vereczkyt, a túl-közelség emberét, mert akkori költészete (sőt, első három kötete) a túl-távoliság jegyében állt, hogy Tandori fogalmait használjuk. Éppen ezért jelenti a pálya nagy fordulatát legújabb, negyedik könyve, az *1972. szeptember*, mert jegyet vált: ez a túl-közelség jegye, s egyben mélyen konfesszionális mű. Ezt a lírai regényt Oravecz is fordulatnak tartja egész pályájához képest. *Egy napló története (Levél Kaliforniába)* (ÉS, 1987:

4. 10.) című írásában így ír: „...első kötetemben még egy költészeti doktrína kényszerzubbonyát viseltem, és öncsonkító következetességgel rekesztettem ki a verseimből mindent, ami ellenkezett a tökéletes zártság elvével. És később se tudtam egészen megszabadulni ettől az áldatlan gyakorlat-tól.” Az említett költészeti doktrínáról még esik szó.

Oraveczről a legjobb kritikákat Radnóti Sándor írta – épp-úgy magasan kiemelkednek e dolgozatok a magyar kritikából, mint pl. Balassa említett Tandori-tanulmánya –, az első, az *Oraibi alapítása* a régi Mozgó Világban jelent meg (1981/7), a második, a *Körmondatok a szexusról, és szerelemről* a Kortársban (1988/7). Radnóti ez utóbbi tanulmányát a következő mondatral kezdi: „Ez a költő mintha mindig újrakezdené a pályáját.” Az 1972. szeptember fordulata átrendezte Radnóti elgondolásait a korábbi pályaszakaszokról. Míg első tanulmányában az elkülönülő szakaszok belső logikáját, így rejtett folytonosságát állította előtérbe, a másodikban ezzel az egységesítő szellemmel szemben az állandó újrakezdet. Jelen tanulmány – mintegy előszóként a lírai regény olvasásához – más szemszögből kívánja leírni a pálya három szakaszát: a *Héj* tragikus szemléletét és a nyelvre vonatkozó redukcionálizmusát, az *Egy földterület növénytakarójának változása* személytelenségét, és ezzel az „egyértelmű jelzéseket” tartalmazó nyelv elérésének kísérletét, s a hopi versek regresszív utópiáját egy tökéletes társadalomról.

A *Héj* (1972) című kötetről írva a kritika általában Oravecz geometrizáló, neokonstruktivista vonzalmait, Paul Celan beszédrácsának hatását, Tandori *Töredék Hamletnek* (1968) és *Egy talált tárgy megtisztítása* (1972) című köteteivel való rokonságát, világának zártságát és ismeretelméleti szkepszisét emelte ki. A *Héj* nyitóversében (*A sötétség madara*) még nincs redukció, s a személy, az ember mint vesztére váró fogoly, a létezés foglya jelenik meg. Egyik sorával („törött eveződet még forgatod”) József Attila *Kiáltozás* című versét idézi fel („Mint fatutaj a folyamon, / mint méla tót a tutajon, / száll alá emberi fajom / némán a szenvedéstől”). Ezt a

tragikus szemléletet érzékelt egy kritikusa, Mátyóki Endre (Mozgó Világ, 1981 : 3–4.), aki a *Héj* olvasói élményét mint lázálmot írta le, mint az ember nélküli világ vízióját. Az itt kezdődő antiszubjektivizmus mellett az első kötetek másik közös jellemzője a nyelvkritikai alapállás, amelynek a 70-es évek magyar költészetében Oravecz mellett Tandori és Tolnai Ottó a két leglátványosabb képviselője. Ez a purista-redukcionista gyakorlat – amelynek a második kötet *Trakl Budapest* ciklusa a jellegzetes műve – a neoavantgarde költészet egyik ága. Itt szükséges egy rövid történeti kitérő. Ismeretes egy 1970-es plakát, amely Balaskó Jenő, Erdély Miklós, Oravecz Imre, Szentjóby Tamás és Tandori Dezső estjére hívta – 6 Ft belépési díj ellenében – az érdeklődőket. Beke Lászlónak a Balaskó-kötet utószavában található avantgarde-névsora is tartalmazza Oravecz és Tandori nevét. Úgy tűnik, hogy a 70-es évek budapesti underground avantgardejának nagy teljesítményei közé – Szentjóby hordozható lövészárka, Erdély *Verziója*, Breznyik-Berg tánca, Ladik Katalin *Gyere velem a mitológiába* című verse (s társai), Bódy *Amerikai ánzixa* és Hajas Tibor húsfestményei mellé – kell tehát sorolni az *Egy talált tárgy megtisztítását* és az *Egy földterület növénytakarójának változását* (1979) is.

Annak a „megtisztítási modellnek”, ami a purista költői gyakorlatra jellemző, s ami átfordulhat a szakrális nyelv elérésére tett kísérletté, van példája Erdély, sőt Szentjóby tevékenységében is. Szentjóby 1969-es *Prima Materia* című művét Beke László írta le tanulmányában, s a megtisztítási modell kifejezést is ő használja (Magyar Műhely, 1978.). Szentjóby ként, higanyt és söt kevert össze egy lombikban, mivel ezekből az anyagokból rekonstruálható az őszanyag. Az átfordulás műve Oravecz költészetében *A hopik könyve*. Radnóti világosan írja le a változás belső logikáját: a redukcionista „egyértelmű jelzések” nyelvétől egyetlen lépésre van egy olyan lírai világalapítás, amelyben lehetséges a tiszta nyelv. S általában az egyszerű formák közeleiek a szakrális formákhoz. Az új nyelv megteremtésének utópizmusa elvezet egy

olyan társadalom fikciójának megteremtéséhez, amelyben a nyelv egyértelmű. Egy neoavantgarde tendencia az új primitivizmusban talál megoldást önmaga dilemmáira.

Az átváltozás nem egyedi jelenség: legközelebbi általam ismert rokona Charles Simonds „romépítészete”. Simonds három fiktív, egykori vándorló nép törzseinek településeit, illetve annak kicsinyített romjait építi fel, s legendákat ír a három kis népről. E népek kultúráját lineárisan építkező, emlékezet nélkülinek, körkörös gondolkodásúnak, valamint spirálisan egyre magasabbra törőnek írja le. Simonds az individuális mitológia elnevezésű irányzat egyik leghíresebb művésze, aki a 70-es évek közepén vált ismertté, – magyarul Hegyi Lóránd írt róla (Művészet, 1981: 6). Oravecz hopi verseiben és Simonds romépítészetiében nemcsak az indián kultúrák hatása, a fiktív kishépi teremtése és az új primitivizmus közös, de az is, hogy mindkét művész tervező, aki megalkotja egy nép gondolkodásmódját, illetve egy társadalom mozgató tanát, szabályrendszerét, másrészt mindkét gyakorlat egyben civilizációkritika is, s így közvetetten didaxis hatja át őket, s ez érthetően nyilvánvalóbb a költészetnél. A civilizációkritika egyben előzménye is a hopi verseknek. Már egy 1976-os szövegben (*Fedélzeti napló, avagy előszó egy készülő könyvhöz* – Mozgó Világ, 1976: 4) ezt írta Oravecz, éppen Amerikába utazva: „hulladékhegyekkel körülbástyázott, ipari szennyektől átitatott s végletesen megsugorodott egyéni szabadság korában” élünk. Ugyanezt a képet írja le a második kötet iparnegyed-, roncstelep- és szeméttemető-verse, analitikusan, hidegen, mintha egy kamera látná a terepet, úgy mutatva be a modern civilizációt, mint nyomorúságos, nememberi életet. A civilizációellenesség vezette Oraveczet a Thoreau-versekig, s a hopi versek előzményét jelentő Castaneda-versekig. Carlos Castaneda írói műve a másik nagy közeli rokon Simonds mellett, s feltehetőleg egyben minta is, mint ahogy Castaneda, s indián varázslója, Don Juan, másokra is nagy hatással volt a magyar költészetben, tudomásom szerint leginkább Ladik Katalinra.

A Thoreau-versek újra Tandorihoz vezetnek. Thoreau, a civilizációból az erdőbe kivonuló s ott magányosan élő, az életet az írással a lehető legszorosabban összekapcsoló amerikai példakép lett Tandori számára, aki róla szóló tanulmányában ezt írja: „a mai irodalmi életérzés legteljesebb érvényű változatának tartalmi őse a Walden-tó magányosa.” (*Walden-idézés*) Az a magánmitológia, amit *A mennyezet és a padló* óta Tandori kialakított, ezen a ponton, a társadalomból való kivonulásban rokon Oravecz világalapításával, de míg Tandori saját kisvilágába, koalák, verebek, játékmackók közé vonul ki, s a magányosságba, amely egy végtelen napló mániákus és gyötrő írásához vezet, addig Oravecz egy fiktív, történelem előtti korba „disszidál”, s egyben egy olyan kollektívizmushoz, megszentelt egységbe, amelyben feloldódik az egyén tragikus magánya. Bizonyára ez magyarázza a kötetben gyakorta érezhető életörömet is. Ugyanakkor Tandori *Hard bop I.* című híres verse a kétmilliárd leölt koaláról s Tandori koalateremtéséről ugyanazt mondja az emberről, mint a *Hopi középkor*, melyben miközben rendezetten működik a hopi világ, „aransóváran és vértelen” megjelenik a fehér ember az indián világ határain.

A hopi versekkel van vége a „doktrinér korszaknak”. Oravecz addigi versei roppant izoláltak és zártak, a forma lehetősége szűk, a képzeletnek alig van tere, modellszerűség és közömbös, vagy épp látványos ideologikusság hatja át egész költészetét, s éppen ez, az általános érvényűség vágya gyakorlatának legnagyobb tehertétele. Ettől fordul el a versregény, az 1972. szeptember, illúzióknak és művi világnak mutatva utólag *A hopik könyvét* abból az új pozícióból, amelyet a személy szenvedése hat át.